
*ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS**Das Aufsatzwerk*

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-47>

Die Ohnmacht des Detektivs

Literarhistorische Bemerkungen zum neuen deutschen Kriminalroman

Es ist nicht schwer, sich über deutsche Kriminalromane (oder ihnen gewidmete Tagungen einer Evangelischen Akademie) zu mokieren. Was es da alles zu belächeln gibt, erfährt man recht unterhaltsam von Jörg Fauser aus „Transatlantik“ (3, 1983), weniger unterhaltsam, aber detaillierter von Rainer Stephan, der in der „Süddeutschen Zeitung“ (29. Oktober 1983) „das Elend des deutschen Kriminalromans“ entdeckt, bei dessen fiktiven Verbrechen anscheinend „zu viele Stümper am Werk“ sind. Denen verdanken wir nun – wie es heißt –, „stümperhafte Konstruktionen“, „Schnitzer in kriminaltechnischen Details“, „plakativ geratene politische Ausführungen“, überdies manchen „geschraubten Vergleich“ und „Tempusfehler“. Und die Verhandlung der „Frage von Gut und Böse“, für die doch der Kriminalroman „die letzte noch mögliche literarische Form“ sei, sacke bei ihnen „unterhalb eines bestimmten ästhetischen Niveaus“ ab „zum Volkshochschulkolleg und zur soziologischen Gartenlaube“: „Das ist dann so“, befindet Jörg Fauser, „als hielte ein Mann, der wie Fidel Castro aussieht, eine Rede, die Helmut Kohl geschrieben hat.“

In der Tat: „Spitzenproduktionen“, wie sie ein weiterer fulminanter Literaturkritiker auf der Loccumer Tagung barschen Tons reklamierte, sind unter den neuen deutschen Kriminalromanen kaum auszumachen und in nächster Zukunft wohl auch nicht zu erwarten. Jedenfalls kenne ich keinen einheimischen Thriller-Autor, dem man ohne ein forciertes patriotisches Wohlwollen zutrauen möchte, es mit den internationalen Berühmtheiten aufzunehmen: an psychologischem Scharfblick mit der Highsmith, an gesellschaftskritischer Unerschrockenheit mit Sjöwall/Wahlöö, an schriftstellerischem Geschick und Akkuratess der Konstruktion mit John le Carré. Oder was ließe sich hierzulande den ausgesprochen virtuoson Bravourstückchen zur Seite stellen, die letztthin in Italien oder Südamerika entstanden? Etwa dem literarisch und politisch gleichermaßen kühnen, Spy-Novel „La cabeza de la hidra“ des Mexikaners Carlos Fuentes; den in vielfachem Sinne detektivischen „Romans-fleuves“ der Journalisten Fruttero und Lucentini über die Fiat-Metropole Turin („La donna della domenica“, „A che punto è la notte?“), bei denen Henry James nicht weniger anregend gewirkt zu haben scheint als Dorothy L. Sayers; schließlich Umberto Eco's „Nome della rosa“, der dank einer atemberaubenden Gattungsstretta

Detective Novel, historischer Roman und Conte philosophique in einem ist, um solcherart mit listigen Verkleidungen neben der „Frage von Gut und Böse“ letzten Endes auch die Unruhe des italienischen Intellektuellen zwischen Democrazia Cristiana, Partito Comunista und Brigate Rossa zu verhandeln.

Daß etwas Ähnliches in diesem unseren Lande nicht existiert, ist offenkundig. Indessen frage ich mich, ob man die Schuld daran gerechterweise allein und speziell den nunmehr seit Jahren wacker erprobten Kriminalroman-Schriftstellern zuweisen darf. Eine solche Anklage setzt ja voraus, eben die Molsner, Bosetzky und Werremeier seien gewissermaßen die Täter in einer Gesellschaft von Unschuldigen oder – anders gesagt – die graue Nachhut in einem literarischen Leben, das ansonsten strahlend zur europäischen Avantgarde strebt. Sie impliziert, daß die deutschsprachige Literaturkritik (im Gegensatz zum deutschsprachigen Kriminalroman) über „plakative politische Ausführungen“ selbstverständlich erhaben ist, daß ein Suhrkamp-Autor vom Rang Karin Strucks oder Peter Handkes weder „Tempusfehler“ noch „geschraubte Vergleiche“ kennt und daß dem ernsthaften Kulturschaffenden der BRD überhaupt nichts ferner liegt als die „soziologische Gartenlaube“, wenngleich die doch vor einiger Zeit noch das höchste Ziel aller didaktischen Beflissenheit und kultusministeriellen Rahmenrichtlinien bildete. Zweifelt man dagegen an diesen lichten Prämissen, erscheint es unfair, just dem bescheidenen Genreunterhaltender Kriminalromane einen Prozeß zu machen, aus dem die literarische Produktion und Öffentlichkeit insgesamt herausgehalten wird, so, als stünde das Ganze durchaus zum Besten, während nur ein bestimmter Sektor hinter den Ansprüchen der übrigen enttäuschend zurückbliebe.

Da dem jedoch keineswegs so ist, bemühe ich mich bei den folgenden Bemerkungen, von prononciert kritischen Urteilen weithin abzusehen und zumal die Frage des „ästhetischen Niveaus“ im Feuilleton ruhen zu lassen, wo sie seit langem den verdienten Frieden des Unverbindlichen und Beliebigen zu genießen pflegt. Stattdessen sollen einige Beobachtungen mitgeteilt werden, welche aus einer allgemeineren historischen und poetologischen Perspektive gewonnen sind. Sie betreffen strukturelle Gemeinsamkeiten, ja Regelmäßigkeiten, die verschiedene Autoren – ungeachtet eventueller Unterschiede ihres jeweiligen [sic!] „Niveaus“ – miteinander verbinden und unter ihnen eine unverwechselbare Familien- oder Gruppenähnlichkeit begründen. Das heißt: worum es mir hier in erster Linie geht, ist der Entwurf einer idealtypischen Physiognomie des neuen deutschen Kriminalromans, nicht die Erstellung von Ranglisten zum Zwecke einer Preisverleihung.

I.

Die, erste Beobachtung, die sich beim Versuch dieser Charakteristik aufdrängt, hat mit dem historischen Ort des Gegenstandes zu tun, den ich charakterisieren möchte. Liest man – in mehr oder minder zufälliger Reihenfolge – ein paar Dutzend deutschsprachige Kriminalromane, bleibt zumindest für den Literaturhistoriker der beherrschende Eindruck zurück, daß sie nicht nur ein „neues“, sondern zugleich ein essentiell „spätes“ Phänomen darstellen. Neu erscheint das Phänomen nämlich bloß in bezug auf die Geschichte der deutschsprachigen Literatur, in der Kriminalromane und -erzählungen stets etwas Marginales waren – trotz der Detektivgeschichten von Adolph Streckfuß oder J.D.H. Temme, auf die uns Hans-Otto Hügel aufmerksam gemacht hat, und trotz ihrer tatsächlich faszinierenden Vorformen in Schillers „Geisterseher“ oder E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“. Dagegen erweist es sich als spät in bezug auf die wesentlich außerdeutsch verlaufene Geschichte des Kriminalromans überhaupt, in welche der deutsche Kriminalroman gleichsam zu vorgerückter Stunde eintritt, ähnlich übrigens dem neuen italienischen Kriminalroman, an dessen Normaltypus (etwa den Polizeiromanen Antonio Perrias, Lorianò Macchiavellis oder Felisatti-Pitorrus) sich deshalb bezeichnenderweise manche formalen Analogien aufzeigen ließen.

Der späte Eintritt in die Gattungsgeschichte bedeutet nun vor allem zweierlei. Er garantiert einmal, daß sich der deutsche Kriminalroman eines reichen Repertoires verschiedener Formen und Modelle bedienen kann, denen gegenüber er die Vorzüge wie die Risiken einer zwangsläufig eklektischen Position genießt. Zum anderen legt diese Position nahe, unter den verfügbaren Modellen vorzüglich die rezenten und ihrerseits bereits späten Exemplare der Gattung zu berücksichtigen. So wird der Literaturhistoriker vom neuen bzw. späten deutschen Kriminalroman kaum einen Anschluß an den klassischen britischen Detective Novel der zwanziger und dreißiger Jahre erwarten, bei dem sich alles um die extrem verrätselte Frage des Whodunit drehte. Wahrscheinlicher ist vielmehr, daß die Autoren des letzten Dezenniums sich durch Vorbilder inspirieren lassen, die über das Rätselspiel hinauswollen oderes wenigstens mit ernsteren realistischen Intentionen zu verbinden suchen, wie das – auf gewiß verschiedenen Ebenen narrativer Kunstfertigkeit – z. B. die Romane Chandlers, Simenons oder Chester Hirnes unternahmen.

Tatsächlich wird diese literarhistorisch abgeleitete Leseerwartung durch die reale Leseerfahrung – fast möchte man sagen: überschwinglich – bestätigt. Um zu schildern, welche Züge sich für sie bald als Regel erwiesen haben, gehe ich zunächst – scheinbar paradox – von einer der wenigen Ausnahmen aus, das heißt: von einem Roman, der nach dem Verfahren vorwiegend älterer und nunmehr a-typischer Paradigmata noch total auf den – alle Realität verrätselnden und verfremdenden – Spannungseffekt hin konstruiert wurde. Ein [sic!] solche, im übrigen bemerkenswert fesselnde, Ausnahme ist beispielsweise das Buch „Wachs in den Händen“ (1980) von Thomas Andresen. Es repräsentiert ziemlich genau das, was ich in meiner Studie „Formen und Ideologien des Kriminalromans“ (Frankfurt 1975) ausführlicher

als den Typus des „pointierten Rätselromans“ beschrieben habe. In unserem Falle beginnt er, wie es sich gehört, mit einer Reihe sonderbar unheimlicher Geschehnisse, die einer Flensburger Familie widerfahren und so wenig rational erklärbar anmuten, daß sie der Studentin Carolin, der Protagonistin des Romans, den Verstand zu rauben drohen. Jedenfalls kann der Leser nicht wissen, ob Carolin allmählich der in ihrer Familie offenbar erblichen Schizophrenie anheimfällt oder ob sie durch eine raffinierte Intrige planmäßig in den Wahnsinn getrieben werden soll. Das heißt, wenn wir es genauer bedenken: der Leser bleibt über Charakter und Ursprung dieser Ereignisse im Unklaren, solange er sich nicht bewußt macht, einen Kriminalroman oder Thriller zu lesen, der in einer bestimmten Formtradition nach bestimmten Mustern funktioniert. Macht er sich das bewußt (was freilich einen Teil des Lesevergnügens aufhebt), dann besteht kein Zweifel, daß die Geschichte endet, wie sie gattungsgerecht enden muß: nämlich mit der Enthüllung einer komplizierten Machination, als deren Drahtzieher die „most unlikely person“ ans Licht der Erkenntnis kommt: hier Carolins in doppeltem Sinne „falscher“ Vater, der über weite Strecken des Romans zu einem der mutmaßlichen Opfer von Fatum oder Intrige bestimmt schien.

Indessen folgt auch dieser pointierte Rätselroman nicht mehr allein den im engeren Begriff klassischen detektivischen Vorbildern, wie sie einst Agatha Christie oder John Dickson Carr oder deren gemeinsames Modell, Gaston Leroux' „Mystère de la chambre jaune“ lieferten. Neben dem Einfluß der ‚Klassiker‘ verrät die Machart auch eine rezentere Inspiration durch die Romane der beiden Franzosen Boileau und Narcejac. Ihnen ist vor allem die geschickte Steigerung des Verfremdungs- und Angsteffekts abgeschaut, den die Erzählung beim Leser offenkundig hervorrufen soll, wenn bereits die ersten Sätze ankündigen: „Die Angst war schon lange da. Carolin erinnerte sich, daß es im Frühling angefangen hatte.“ Zu diesem Zweck verwendet Andresen nach Boileaus und Narcejacs Anregungen insbesondere zwei das traditionelle Schema perfektionierende Mittel. Er steigert den Schrecken einerseits durch die Drohung von Magie, Wahnsinn und Krankheit, mit der sich die verbrecherische Intrige manifestiert, um Ängste in jener seelischen Tiefenschicht auszulösen, die kein Bankräuber und kein bestechlicher Politiker erreicht. Andererseits verzichtet er auf den ruhenden und beruhigenden Pol eines von außen mit dem Geschehen konfrontierten Detektivs, dessen Rolle ein in die Handlung verstrickter, selbst höchst verdächtiger und beunruhigender Kommilitone der geängstigten Romanheldin übernimmt. Daß beide Strategien mit den Techniken zu tun haben, die vor allem von Boileau-Narcejacs „romans-suspense“ erprobt wurden, läßt im übrigen auch der clevere Verlag erkennen, indem er auf der letzten Seite dieses Buches einen einzigen Reklamehinweis eben auf die in der gleichen Reihe (rororo thriller) erschienenen Romane Boileau-Narcejacs placierte.

Doch ist Andresens „Wachs in den Händen“ mit seiner extremen (und wirklich angenehm aufregenden) Pointierung der Rätsel- und Geheimnisspannung – wie gesagt – keineswegs charakteristisch für die eigentlich kennzeichnenden Tendenzen des neuen deutschen Kriminalromans.

Der Grund dafür läßt sich ohne Schwierigkeit den Strukturprinzipien von Andresens Roman selbst entnehmen. Wo immer nämlich die Rätsel- und Geheimnisspannung so exzessiv wie hier zugespitzt wird, da hat die Erzählung ja eine bedenkliche Folgelast zu tragen. Sie muß als Agenten von Rätsel und Geheimnis das schlechterdings Unwahrscheinliche nicht bloß anerkennen, sondern geradezu privilegieren. Soll der Fall jeder einfachen Erklärung spotten und sich am Ende in einer sensationell überraschenden Wendung auflösen, so bleibt – wie schon Dickson Carrs berühmter Detektiv Dr. Fell in seiner „Locked-Room Lecture“ (*The Hollow Man*, Penguin Crime, S. 189) dozierte – kein Raum für das Wahrscheinliche, Repräsentative und sozial Typische. Entscheidend ist in der Romankonstruktion dann allein das Kriterium physischer Möglichkeit, während die Fragen psychologischer oder soziologischer Wahrscheinlichkeit systematisch auszuklammern sind, weshalb Dr. Fell nicht ganz zu Unrecht meint: „The last thing we should complain about with regard to the murderer is his erratic conduct. The whole test is, *can* the thing be done? If so, the question of whether it *would* be done does not enter into it“.

Auf eine solche ‚irrsinnige Strategie‘ (‚erratic conduct‘) des Verbrechers recurriert indessen – unvermeidlich – auch Andresen, um das zu entwickeln, was er zum Schluß des Romans selber eine „gigantische Inszenierung“ nennt. Wer sie in Szene setzt, kann nur als psychologische und soziologische Kuriosität gelten: ein bis ins Barocke ingenióser Psychopath, ein „Mensch der Ideen, ein Tüftler in fruchtlosen Systemen“, den als letztes Tatmotiv „der Neid der Kranken gegen den Übermut der Kerngesunden“ bewegt. Gerade von diesen Kuriosa, die im Grund nichts anderes sind als Elemente einer verzwickten Rätselkonstruktion, möchten sich die meisten deutschen Autoren nun aber entfernen in Richtung auf das Typische und aktuell Relevante, das heißt: auf die Grundkategorien des realistischen Romans. Damit folgen sie – in striktem Gegensatz zu Dr. Fells Lektion – einer Poetik, die im Kriminalroman statt des Spiels um Rätsel und Geheimnis gewissermaßen ein heuristisches Prinzip sieht, mit dessen Hilfe sich auch im Rahmen von Unterhaltungsliteratur alltägliche Wirklichkeit erkunden läßt.

Diese realistischen Intentionen drücken sich formal vor allem dadurch aus, daß die neuen deutschen Kriminalromane beim strukturellen Dilemma zwischen der Kuriosität einer Rätselkonstruktion und der Repräsentativität der erzählten Welt mit großer Regelmäßigkeit die Rätsel- und Geheimniskomponente hintanzustellen pflegen. Statt eklatanter Überraschungspointen bieten sie gewöhnlich ganz linear entwickelte und oft durchaus vorhersehbare Problemlösungen, auf die sich der Kriminalromanleser früher schon bei Dorothy Sayers und dann besonders beim späten Simenon einzustellen hatte. Ich denke hier an manche Romane von -ky („Stör die feinen Leute nicht“), Hansjörg Martin („Einer flieht vor gestern nacht“), Friedhelm Werremeier („Der Richter in Weiß“), Felix Huby („Tod im Tauerntunnel“), Fred Breinersdorfer („Das kurze Leben des K. Rusinski“) oder Detlef Wolff („Damenopfer“), wo die Geheimnisspannung tatsächlich in gleichem Maße nachzulassen pflegt, in dem die Bemühung um das Typische und aktuell Relevante zunimmt. Daher erscheint es mir auch nicht völlig gerecht, diesen

Romanen vorzuwerfen, sie ließen allzusehr das gattungsübliche „thrilling“ vermissen. Treffender ist wohl zu konstatieren, daß sie dessen Prämissen nicht mehr recht trauen, ja ihnen ihrer ganzen Anlage nach ausweichen *wollen*, weil sie offenkundig von einer anderen Poetik bestimmt sind.

Dabei zielt die Poetik des neuen deutschen Kriminalromans – soweit ich sehe – in erster Linie ausgesprochen positiv auf das ab, was bei Dickson Carr noch durchaus abwertend „the hum of everyday life“ hieß („I do not care to hear the hum of everyday life“): die Vertrautheit und Wiedererkennbarkeit alltäglichen Lebens. Ihr dienen mannigfache Referenzen, die jeweils aktuell diskutierte Themen ansprechen: z. B. die Skandale im Fußballgeschäft (Werremeier, „Platzverweis für Trimmel“), die alternativen Bewegungen (Martin, „Die grünen Witwen von Rothenfelde“), die Jugendsekten (-ky, „Einer will’s gewesen sein“), den Terrorismus (Wolff, „Katenkamp und der tote Briefträger“ oder Breinersdorfer, „Das kurze Leben des K. Rusinski“). In solchen Referenzen wird eine gewisse Affinität des neuen deutschen Kriminalromans zum Journalismus und zur Reportage sichtbar, die – zumindest in ihrer besonderen Akzentuierung – für die Gattungsreihe wohl eine Neuheit darstellt. Sie verwandelt den Detektiv, der einen Fall klären soll, oft in den Reporter, der sich in ein bestimmtes Thema der Tagesaktualität einzuarbeiten hat, wobei deren typische Verhältnisse letztlich größere Bedeutung gewinnen als die partikulären Umstände des einzelnen Falls.

Der gleichen Poetik gehört die Aufmerksamkeit an, mit welcher alltägliche Details auch dann betrachtet und dokumentiert werden, wenn sie mit dem kriminalistischen Plot nur in lockerem Zusammenhang stehen. Das zeigt sich etwa bei dem prononcierten Interesse, das viele Autoren der Topographie entgegenbringen. So entsteht in Wolffs „Damenopfer“ zwischen Bergedorf, Stellingen und der Davidswache eine minutiös tracierte Skizze der Hansestadt Hamburg. Ähnliche Funktionen scheint das Interesse für professionelle Besonderheiten zu besitzen. Dank dieses Interesses erfährt der Leser vom gleichen Autor beispielsweise, daß die Erkältung bei den Briefträgern als Berufskrankheit gilt oder daß im Postverkehr die „Verlustquote“ an sogenannten Ärztemustern „allgemein außergewöhnlich hoch ist“. Dabei geht es hier, wie ich vermute, nicht allein um die Information an sich, d. h. die Denotation, sondern eher um die Konnotation von Wirklichkeit. Je häufiger nämlich auf den ersten Blick funktionslose Details in die Erzählung eingestreut werden, umso kräftiger kann sie die Illusion der Realität erregen und eben durch die Kontingenz ihrer Umständlichkeiten und narrativen Pausen die Wahrheit des Berichts sozusagen authentifizieren. Es ist das ungefähr jener Effekt, den Diderot einst dem „conte historique“ empfahl, indem er auf die „realistische“ Wirkung von „détails“ und „petites circonstances“ hinwies, und so brauchen wir uns auch bei der Lektüre neuerer Kriminalromane nicht zu wundern, wenn wir immer wieder Erzählsequenzen antreffen, die erfolgreich plausible Wirklichkeit konnotieren, eben weil ihre „petites circonstances“ zur Handlung und zur kriminalistischen Problemstellung direkt nichts oder nur wenig beitragen. Dafür ein Beispiel aus der Routine polizeilicher Berufsarbeit, das leicht durch zahllose

andere ergänzt werden könnte: Kriminalkommissar Katenkamp telefoniert. „Die Telefonzelle an der Jürgensallee strahlte in leuchtendem Gelb. *Vorsicht, frisch gestrichen*, warnte ein Schild. Behutsam schob sich Katenkamp in das enge Geviert. Es roch intensiv nach frischer Farbe. Kein Kleingeld, stellte er fest. Ein Markstück für ein Ortsgespräch opfern? Es gibt größere Opfer. Er wählte“ (D. Wolff, *Katenkamp und der tote Briefträger*, S. 149).

II.

Am deutlichsten kommt die Neigung des neuen deutschen Kriminalromans zu einer Poetik der Alltäglichkeit vielleicht zum Ausdruck durch die Behandlung, welche in ihm dem Detektiv, d. h. dem einst unangefochtenen Protagonisten der Gattung, widerfährt. Um den Detektiv hatte sich das Genus des Detective Novel ja eigentlich konstituiert, und gleichzeitig war der detektivische „Scharfsinnsheld“ mit seinen analytischen Kunststückchen stets ein Moment gewesen, an dem sich alle Anstrengungen brachen, den Kriminalroman in eine volkstümliche Form des realistischen Romans zu transformieren. Solche Resistenz der Detektivfigur gegen das, was ich einigermaßen verkürzt „Realitätsdarstellung“ nenne, hatte zunächst mit dem eigentümlichen narrativen Status der Gestalt zu tun. Sie wirkte, in den Fall nie (oder fast nie) selber verwickelt, gleichsam auf einer anderen, höheren Ebene als die übrigen Romanfiguren. Zur weiteren Privilegierung und Isolation trugen außerdem die Merkmale bei, die den Detektiv zu einem Traumbild machten, das die bürgerliche Gesellschaft von einer aristokratischen Existenz entwarf. Von C. Auguste Dupin über Sherlock Holmes bis zu Philo Vance oder Lord Peter Wimsey pflegten die klassischen Detektive nämlich als essentiell unbürgerliche, oder besser: vorbürgerliche Gestalten stilisiert zu werden. Sie waren in einer Epoche strikter Arbeitsteilung auf märchenhafte Weise „uomini universali“ geblieben, und wenn sie sich den übrigen Romanfiguren unwandelbar überlegen erwiesen, dann vor allem deshalb, weil sie ihr analytisches Vermögen noch in uneingeschränkter Freiheit ausüben konnten, weitab von den spezifisch bürgerlichen Disziplinierungen (oder Garantien) des Berufs- und Familienlebens.

So sah sich jeder Versuch, den Kriminalroman ins Realistische und Alltägliche zu wenden, mit dem Widerstand der Detektivgestalt konfrontiert, und tatsächlich lässt sich ein wichtiger Teil der Gattungsentwicklung an diesem einen Motiv rekonstruieren: der Bemühung, den Detektiv aus den Höhen eines Traum- und Wunschbildes auf die Ebene aller anderen Figuren zurückzuholen, ihn zu verbürgerlichen und bis zur Sterblichkeit zu humanisieren. Freilich machte die Verbürgerlichung manchmal gewisse Schwierigkeiten. Beispielsweise bedeutete sie im Romanzyklus der Sayers das Ende von Kriminalistik und Abenteuer überhaupt. Als Lord Peter heiratet, gibt er in „*Busman's Honeymoon*“ nach einer Gewissenskrise zugleich die Detektion auf. Komplizierter liegen die Verhältnisse bei

Chandlers Philip Marlowe. Einerseits ist er als Kleinunternehmer einer Detektei zwar durchaus in das bürgerliche Wirtschaftsleben eingegliedert. Andererseits bewahrt er jedoch eine moralische Integrität und Unabhängigkeit des Handelns, die angesichts der Korruptheit seiner Umwelt etwas letztlich Unerklärliches und Märchenhaftes besitzt. Jedenfalls spricht Chandler von ihm in dem poetologischen Essay „The Simple Art of Murder“ wie von einem ritterlichen Helden: „He is the hero, he is everything [...]. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honour.“ Wirklich abgelöst wird die Status-Topik des aristokratisierenden oder wenigstens unbürgerlichen Außenseiters wohl erst mit Simenons Maigret, der sie durch eine programmatische Gegentopik von der berufsbürgerlichen Normalität des Polizisten ersetzt.

Daher ist verständlich, daß die Poetik der Alltäglichkeit im neuen deutschen Kriminalroman, wenn es um die Verkleinerung des vormals übermächtigen Detektivs geht, mit Vorliebe eben auf Simenon zurückgreift. Gewiß nicht zufällig steht etwa bei Breinersdorfer Oberkommissar Gaus „in einer Ecke der Kneipe, die Pfeife wie Maigret im Mundwinkel“, oder, wird bei Huby Hauptkommissar Bienzele, der „nicht gern zu reichen Leuten geht“, von den örtlichen Zeitungen als „Nesenbach-Maigret“ gefeiert. Allerdings konnte bei solchen Anknüpfungen nicht verborgen bleiben, wie groß Maigret trotz aller verbürgerlichten Korrekturen immer noch wirkte: er war in seiner Abteilung der väterliche Chef, und obgleich er von der methodischen Analyse wenig hielt, so beanspruchte er doch eine Omnikompetenz in der intuitiven Hermeneutik, die ihn über andere Romanfiguren – Verbrecher, Mitarbeiter und insbesondere vorgesetzte Untersuchungsrichter – eindeutig hinaushob. Diese a priori a-realistische und unalltägliche Privilegiertheit des Detektivs wird nun von den neueren deutschen Autoren mit einer Entschiedenheit abgebaut, welche mir als der wohl am tiefsten charakteristische Zug ihrer Romane erscheinen will.

Dabei soll hier nicht über die Erzählungen gesprochen werden, in denen der Detektiv oder Kriminalbeamte überhaupt fehlt oder marginal bleibt wie in Andresens „Wachs in den Händen“ oder auch in Irene Rodrians „Wer barfuß über Scherben geht“ wo der höchst unansehnliche Rechercheur (seine Mitmenschen verunglimpfen ihn gern als „einen Pudding“) zugleich der von verschiedenen Seiten Gehetzte ist. Aufschlußreicher sind jene weit zahlreicheren Romane, deren Vorbild offenkundig in Simenons Polizei- und Gerichtsrealismus liegt. In ihnen wirkt der deutsche Detektiv trotz Werremeiers kantiger Maigret-Variante Paul Trimmel im allgemeinen nicht mehr als Chef, sondern wie Breinersdorfers Jean Abel als Referendar (der ist erklärtermaßen „kein Held“ und zufrieden, wenn bei seinen Recherchen einmal eine „Dienstreise“ herausspringt) oder wie Wolffs Katenkamp als ein mittlerer, nach A 10 bezahlter Beamter, eingeeignet von der Polizeidienstvorschrift und bedrängt durch ein System komplizierter Amtshierarchien und -konkurrenzen. Hier spielt etwa der Karrieresprung von der Schupo zur Kripo eine Rolle oder die Rivalität des Kriminalkommissars mit „diesen Klugscheißern“

vom BKA. Wie der Berufsalltag des Kommissars ein stärkeres Gewicht erhält, wächst zugleich auch die Bedeutung seines Familienlebens, des anderen Sinnzentrums bürgerlicher Normal-Existenz. Zwar heißt es in der Personeneinführung von „Katenkamp und der tote Briefträger“ über Erika Katenkamp in deutlicher Erinnerung an Mme Maigret: „gibt sich Mühe und hält das Abendessen warm“ (das ähnliche Motto „wartet, wartet, wartet – und hält das Essen warm“ gilt auch für Hubys Hanna Bienze); doch ist die Frau des Kommissars ansonsten (als Lehrerin) berufstätig, hat ein Kind aus erster Ehe und sorgt dafür, daß Katenkamp Überlegungen anstellt, die – wenngleich recht evidenter Natur – Jules Maigret nie gekommen wären: „Das Familienleben leidet unter dem Beruf. Und manchmal womöglich der Beruf unter dem Familienleben [...]“ (*Katenkamp und der tote Briefträger*, S. 90).

Außerdem fällt auf, daß die deutschen Kommissare immer wieder auch persönlich, d. h. durch das sogenannte Privatleben, in ihre Fälle involviert werden. So kann sich in Martins „Meine schöne Mörderin“ der Oberkommissar Leo Klipp in die Mordverdächtige verlieben und derart einen klassischen Konflikt zwischen Pflicht und Neigung erleben. Alltäglicher und normaler scheint es indessen, wenn die persönliche, private Betroffenheit des Detektivs über seine Familie, insbesondere über seine Kinder, vermittelt ist. Als Beispiel diene wiederum „Katenkamp und der tote Briefträger“, wo die Berufsarbeit dem Kommissar eine Morddrohung an seinen Stiefsohn Jonathan einträgt, während in -ky's „Einer will's gewesen sein“ Kriminaloberkommissar Mannhardt unablässig von dem Verdacht gepeinigt wird, seine aufsässige Tochter Elke möchte in die Affäre der dubiosen Sektenaktivitäten verwickelt sein. Damit ergeben sich Konstellationen, die im Kriminalroman seit Emile Gaboriau, der den „roman policier“ und den melodramatisch geprägten „roman social“ noch in eins setzte, kaum mehr üblich waren. Wenn sie jetzt in der Spätphase des Genres erneut aufgegriffen werden, geht es allerdings in erster Linie wohl nicht (oder nicht allein) um die Affektsteigerung des Melodramas, sondern eher um die forcierte Integration des Detektivs in seine Umwelt, die er nicht mehr von oben analysieren soll, sondern mit der er ohne irgendwelche sozialen oder kognitiven Privilegien zu leben hat.

Beschnitten werden ihm nämlich – und das ist vielleicht das Auffälligste an der neueren Gattungsentwicklung – auch die intellektuellen Prärogativen. Ist der Detektiv kein Aristokrat und kein Künstler mehr, so hat er gleichfalls das Prestige seines früheren (analytischen oder hermeneutischen) ‚Scharfsinnsheldentums‘ eingebüßt, das der ideologiekritischen Betrachtung des Kriminalromans ja stets (und nicht zu Unrecht) ein Dorn im Auge war. Kritisiert worden war es etwa von einer denkwürdigen Passage in Leonardo Sciascias Mafia-Roman „A ciascuno il suo“, die mit Nachdruck den apriorischen Optimismus der Gattungsstruktur angriff. Dort hieß es zunächst: „Daß ein Verbrechen sich den Detektiven wie ein Bild präsentiert, dessen materielle und sozusagen stilistische Elemente nach genauer Bestandsaufnahme und Analyse eine sichere Zuordnung erlauben, ist die selbstverständliche Voraussetzung aller jener Kriminalromane, an denen sich ein großer Teil der Menschheit delectiert.

In der Realität sehen die Dinge jedoch anders aus.“ Und weiter: „Die Elemente, die zur Aufklärung eines Verbrechens führen, das geheimnisvoll oder willkürlich erscheint, sind die gewissermaßen professionelle, von Spitzeln getätigte Information („la *confidenza* diciamo professionale!“), der anonyme Hinweis, der Zufall. Und ein wenig, nur ein ganz klein wenig, auch der Scharfsinn der Detektive!“ (*A ciascuno il suo*, Torino 1971, S. 53).

Bei der Lektüre neuer deutscher Kriminalromane kann man nun den Eindruck erhalten, als hätten die meisten Autoren diese Bemerkungen Sciascias (oder ähnliche Äußerungen Dürrenmatts) rezipiert und sich mit Überzeugung zu eigen gemacht. Jedenfalls bin ich auf keinen Roman gestoßen, der einen erklärenden Sherlock Holmes oder einen verstehenden Maigret am wirklich triumphalen Werke zeigte und in dem die Aufklärung des Verbrechens eindeutig den ruhig souveränen Scharfsinn der Detektive („l’acutezza degle inquirenti“) benötigte. Stattdessen ist die Aufklärung in der Regel ein Produkt des Zufalls, dem der vom Glück begünstigte Kommissar eher von Amts wegen beiwohnt, als daß er ihn bewußt provozierte. So verdanken wir in Werremeiers „Trimmel und das Finanzamt“ die Lösung nicht eigentlich dem Polizeiexperten, sondern der Mutter des entführten Kindes, und die letzte Strafe liegt, wo die Justiz mit ihrem Latein bald ans Ende gelangt, bei einer Krankheit namens Mykosis fungoides. Noch stärker verwirren sich die Fäden der Ermittlung in „Hände hoch, Herr Trimmel!“, einem Roman, in dem die Hauptarbeit ausgerechnet der „liebende Kriminalhauptmeister“ Höffgen leistet, obwohl oder weil der doch selber straffällig wird, so daß Trimmel zum problematischen Schluß der Erzählung nur noch „Hysterie“ beobachtet, wo früher Scharfsinn und Klarsicht herrschen sollten: „Höffgen hat zwei Fälle gelöst, weil er hysterisch war, und er selbst hat einen Polizisten auf krummen Wegen erwischt, weil er hysterisch war. Gehört die Hysterie neuerdings zur polizeilichen Grundausrüstung?“ (F. Werremeier, *Hände hoch, Herr Trimmel!*, S. 123). Indessen bedarf es zumeist nicht einmal solcher Extremfälle von Verwirrung, um das apriorische Vertrauen in die Macht rationaler Problemlösungen einzuschränken; denn für viele Detektive gilt selbst bei weniger verworrenen Situationen das Resümee, das Wolff einem der Katenkamp-Romane vorausschickt: „löst seinen Fall ahnungslos mit unwissentlicher Unterstützung eines Außenstehenden“. In ähnlichem Sinn zieht bei -ky Kommissar Mannhardt gegen Ende eines Romans das Fazit: „Nichts hatte er bisher bewirkt, absolut nichts“ (*Einer will’s gewesen sein*, S. 116). Und noch eklatanter wirken die detektivischen Zufallserfolge bei Hansjörg Martin, der in seinen späteren Romanen überhaupt dazu tendiert, das Moment der Enquête auf ein Minimum zu reduzieren, aber auch in dem (erzählerisch sehr gelungenen) früheren Buch „Einer fehlt beim Kurkonzert“ (1966) seinen „genialen Kriminalisten Klipp“ nur deshalb reüssieren läßt, weil dessen Freundin Uschi die Mörderin zufällig beim Gang zum Papierkorb beobachtet hat.

Hinter diesem Phänomen der zumindest relativen Ohnmacht des Detektivs, das erstaunlich viele Exemplare des neuen deutschen Kriminalromans miteinander verbindet, sind natürlich verschiedene Motive auszumachen. Eines davon mag, wenn man es maliziös sehen will, auf die ausgeprägte Serialisierung der Produktion zurückzuführen sein, bei der energische und verkaufsbewußte Reihenherausgeber darüber wachen, daß nicht allzu viel räsonniert wird. Ein anderes Motiv besteht wohl im vorausschauenden Blick auf die Adaptation der Romane als Fernsehspiele, deren Dramaturgie für ausgedehnte analytische Räsonnements wenig übrig haben kann (die stets sehr unglücklichen Verfilmungen von Agatha-Christie-Romanen ergeben hier ein abschreckendes Beispiel). Daneben existieren jedoch gewiß auch seriösere und weniger opportunistische Gründe. Sie verweisen etwa auf den berechtigten (und von anderen literarischen Gattungen längst ausdiskutierten) Zweifel an der Kompetenz des Einzelnen, die Lage (des Falls wie der Gesellschaft wie der Welt) noch restlos zu durchschauen, einer Kompetenz, die bereits dem klassischen Detektiv eher durch die kompensatorischen Tagträume als durch die Realitätserkenntnis des liberalen Bürgertums zugewiesen worden war. Dabei trifft sich dies gleichsam erkenntnistheoretische Motiv mit der komplementären, gewissermaßen soziologischen Tendenz, den verbeamteten Detektiv endgültig seiner im doppelten Sinn des Wortes „romanesken“ Privilegien zu entkleiden und ihn in einer Epoche, in der sich die kleinbürgerlichen Lebensformen – wie wir von H.M. Enzensberger wissen – mehr und mehr universalisieren, aus dem Traumstatus seiner Vorbürgerlichkeit in eine arbeitsteilige, berufsbestimmte und familienbesorgte Alltagsexistenz zu versetzen. So hört der Kriminalroman nunmehr bewußt auf, ein Detektivroman zu sein, und ergreift stattdessen jene Chance, die – wenn mich nicht alles täuscht – auch seine Zukunft bildet (vgl. dazu meinen Aufsatz, „Soziologische Aspekte der Entwicklung des Kriminalromans“, *Sociologia Internationalis* 17, 1979, S. 175–190). Gemeint ist die wahrscheinlich letzte Möglichkeit zur Erzählung von Abenteuern, welche mit dem Begriff der Alltäglichkeit in einer verwalteten Welt noch halbwegs zu vereinbaren sind.